



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE ARTES - IdA
DEPARTAMENTO DE MÚSICA - MUS

NOTE BY NOTE: TRANSCRIÇÃO COMO MODELO DE APRENDIZAGEM
ESTILÍSTICA NO JAZZ

BRASÍLIA
2017

LUIS ALBERTO RODRIGUES GOMES DA SILVA

***NOTE BY NOTE: TRANSCRIÇÃO COMO MODELO DE APRENDIZAGEM
ESTILÍSTICA NO JAZZ***

Trabalho de conclusão de curso submetido como requisito obrigatório para obtenção do título de Licenciado no curso de licenciatura em Música da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Hugo Leonardo Ribeiro

Brasília-DF

2017



Universidade de Brasília

Instituto de Artes
Departamento de Música

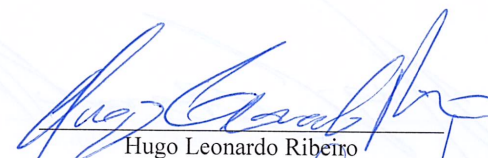
ATA DE DEFESA DE TCC

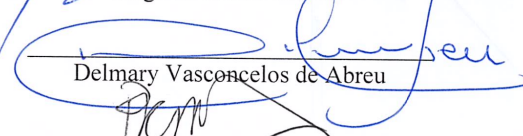
Luis Alberto Rodrigues da Silva

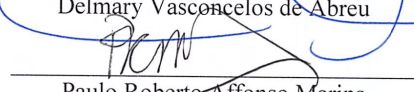
**“NOTE BY NOTE: TRANSCRIÇÃO COMO MODELO DE APRENDIZAGEM
ESTILÍSTICA NO JAZZ”**

Trabalho de Conclusão de Curso defendido no Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura em sob a orientação do Professor(a) Hugo Leonardo Ribeiro, segundo o Ato 6/2016 do dia 5/10/2017, que nomeou banca de avaliação.

Brasília, 17 de maio de 2017.


Hugo Leonardo Ribeiro


Delmary Vasconcelos de Abreu

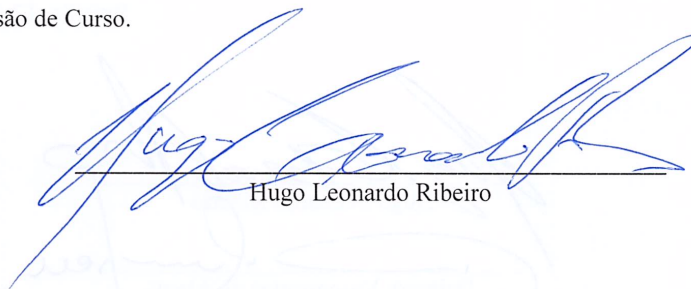

Paulo Roberto Affonso Marins



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Música

**TERMO DE ANUÊNCIA DE ENTREGA DA VERSÃO FINAL DE TRABALHO DE
CONCLUSÃO DE CURSO**

Declaro estar ciente do conteúdo e da adequação do trabalho de TCC intitulado “NOTE BY NOTE: TRANSCRIÇÃO COMO MODELO DE APRENDIZAGEM ESTILÍSTICA NO JAZZ”, defendido pelo(a) aluno(a) Luis Alberto Rodrigues da Silva, às exigências apontadas pela Banca de Defesa realizada no dia 5/17/2017. O aluno efetuou as alterações sugeridas e o trabalho está adequado às normas de apresentação estabelecidas no Regulamento de Trabalho de Conclusão de Curso.



Hugo Leonardo Ribeiro

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

L953n

Silva, Luis Alberto Gomes da
Note by note: transcrição como modelo de
aprendizagem estilística no Jazz / Luis Alberto
Gomes da Silva; orientador Hugo Leonardo Ribeiro.
-- Brasília, 2017.
45 p.

Monografia (Graduação - Licenciatura em Música) --
Universidade de Brasília, 2017.

1. Jazz. 2. Transcrição 3. Aprendizagem Musical.
4. Tirar de ouvido. 5. Estilo. I. Leonardo Ribeiro,
Hugo, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus pela bondade pela e misericórdia sempre presente em minha vida.

Agradeço também aos meus pais Luís André Barreto e Renata Barreto, meu irmão Bernardo por desde o início da minha carreira como músico me apoiarem incondicionalmente em todos os aspectos e, assim, proporcionando um ambiente propício para meu crescimento profissional.

À minha esposa Natália por todo carinho, atenção e paciência comigo.

Agradeço imensamente ao professor e orientador Hugo Leonardo Ribeiro por ter sido um pilar na construção do presente trabalho. Muito crescimento neste convívio com ele.

Aos meus entrevistados, que são antes de tudo amigos os quais tenho um carinho especial, por contribuírem para o enriquecimento da pesquisa.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo averiguar por que a prática de “tirar de ouvido” ainda se faz presente nas relações de ensino e aprendizagem do jazz, uma vez que há atualmente uma quantidade relevante de materiais didático que a princípio suprem tal necessidade. A escolha de tal tema se deu para entender quais são as razões que fazem o “tirar de ouvido” uma prática presente no jazz desde o seu início até hoje. O trabalho foi realizado por meio da pesquisa qualitativa e a técnica empregada foi a entrevista semiestruturada individual com músicos e professores cujo o foco é o jazz. Para a presente pesquisa os entrevistados foram Genil Castro, Oswaldo Amorim, Bruno Manguiera e Craig Wagner (EUA). A bibliografia trabalhada se compõe de biografias e trabalhos acadêmicos da área de música popular e do jazz em especial. As conclusões da pesquisa apontam que determinados benefícios são alcançados principalmente por conta do “tirar de ouvido”, motivo pelo qual a prática se faz na atualidade. Tais benefícios vão desde a aquisição de elementos de nuances interpretativas (como articulação, por exemplo) até ganhos na percepção musical. Por fim, a explicação alcançada nesta pesquisa aponta que a transcrição e a escuta são ferramentas importantes e fundamentais para auxílio do aprendizado estilístico do jazz.

Palavras-chave: Jazz; Transcrição; Aprendizagem musical; Tirar de ouvido; Estilo.

ABSTRACT

This research aims to find out why the practice of transcribing is still present in the teaching and learning relationships of jazz, since there is currently a significant amount of didactic materials that at first meet such need. The choice of this theme was to understand what are the reasons that make transcribing a practice present in jazz from the beginning to today. The work was carried out through qualitative research and the technique employed was the individual semi - structured interview with musicians and teachers whose focus is jazz. For the present research the interviewees were Genil Castro, Oswaldo Amorim, Bruno Manguiera and Craig Wagner (USA). The bibliography is composed of biographies and academic works of the area of popular music and jazz in particular. The conclusions of the research indicate that certain benefits are achieved mainly because of the transcribing, which is why the practice is done nowadays. These benefits range from the acquisition of elements of interpretive nuances (such as articulation, for example) to gains in musical perception. Finally, the explanation reached in this research points out that transcription and listening are important and fundamental tools to learn the style of jazz.

Keywords: Jazz; Transcription; Musical Education; Transcribing; Style.

LISTA DE ABREVIATURAS

UnB – Universidade de Brasília

CEP/EMB – Centro de Educação Profissional/Escola de Música de Brasília

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
A problematização.....	3
Objetivo Geral.....	4
Objetivos Específicos.....	4
Metodologia.....	4
2. JAZZ E SUA TRAJETÓRIA NA ACADEMIA	7
Transcrição.....	8
Improvisação.....	11
Vocabulário e <i>lick</i>	11
3. Reflexão sobre as ENTREVISTAS	13
3.1 Perfil biográfico dos entrevistados.....	13
3.2 Análise das entrevistas.....	14
3.2.1 Articulação.....	15
3.2.2 Métodos.....	19
3.2.3 Transcrever outros instrumentos.....	21
3.3 A percepção musical como elemento não explicitado.....	22
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	27
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	28
6. ANEXOS	31
Anexo I.....	31
Anexo II.....	32

1. INTRODUÇÃO

Comecei a tocar violão por volta dos 12 anos e, cerca de três meses depois, passei para a guitarra. Minhas influências até esse ponto eram basicamente *rock* e MPB. Meu pai sempre foi um ávido fã de música e devido a isso absorvi e assimilei muita coisa que ele fazia questão que eu ouvisse. Em alguns casos, ele levava isso tão a sério que eu era orientado por ele a escutar e escutar sucessivas vezes a mesma música sempre prestando atenção única e exclusivamente a um aspecto, como as linhas de baixo, linhas de guitarra, acompanhamento da bateria, entre outras coisas.

Tanto nas aulas de violão quanto nas de guitarra (o instrumento mudou, porém, o professor não) o processo de aprendizagem era bastante tutorial, com o professor escrevendo alguns acordes para posterior memorização, e executando as músicas juntamente comigo, para que eu aprendesse a parte rítmica do acompanhamento.

Quando mudamos do violão para a guitarra, deixamos de lado um pouco a parte do acompanhamento e passamos a dar mais ênfase ao estudo de escalas e solos, dessa vez, com o auxílio da tablatura. Apesar da parte escrita auxiliar na memorização das posições das notas, uma grande parte do processo de aprendizagem musical ainda era baseado na oralidade e auralidade. Isto é, ou ele escrevia trechos dos solos na tablatura, ou executava na minha frente para que eu pudesse imitar com o auxílio visual de sua execução.

Depois desse período me matriculei no Instituto de Guitarra (GTR), onde passei por alguns professores. A dinâmica, os conteúdos e a música como um todo eram os mesmos, porém a profundidade era mais significativa ao ponto de, pela primeira vez, eu estudar os mecanismos da improvisação. Escala maiores e menores eram ensinadas assim como a sua aplicação, tudo dentro de uma orientação voltada exclusivamente para o *rock*. Paralelo a isso, também “tirava de ouvido” uma coisa ou outra, mas nada substancial ou algo que entendia ser aplicável em outro contexto musical.

Como minha intenção era ingressar na Escola de Música de Brasília (CEP/EMB), depois de um ano estudando no GTR, contatei o professor Genil Castro para me preparar para ingressar nessa instituição.

Foi neste momento que minha vida mudou da água para o vinho, pois as aulas particulares com Genil Castro me abriram os olhos para o jazz, através de guitarristas como Joe Pass, Grant Green, Pat Martino, Wes Montgomery, entre vários outros. Desde o primeiro momento que tive contato com Genil Castro, ele sempre falou e frisou diversas vezes a necessidade de

se conhecer (e conhecer muito!) o invólucro (história do jazz) e o produto imerso dentro desse invólucro (guitarra jazz) para poder avançar no entendimento daquilo que estava me propondo fazer. Esse foi certamente um dos fatores que influenciaram fortemente a minha formação: o contexto histórico das coisas.

Inevitavelmente, as biografias desses grandes músicos sempre ficavam em voga e o método com o qual eles aprenderam a linguagem do jazz passou a chamar minha atenção. Tal como ficou evidente nas entrevistas e biografias dos principais músicos de jazz do início do século XX os quais tive acesso como: Joe Pass, Grant Green, Wes Montgomery, Charlie Parker, todos eles passaram pelo processo de copiar de ouvido as ideias musicais de outros músicos. Dentro do contexto do jazz, esse processo é comumente referenciado como o ato de *transcrever* uma música.

Esse processo de reproduzir exatamente igual aquilo que foi ouvido parece-me ter se tornado a principal metodologia de aprendizado no jazz em geral, mesmo nos dias atuais. Por exemplo, em uma das nossas primeiras aulas, Genil Castro pediu para que eu tirasse uma frase musical de uma gravação do guitarrista americano Grant Green. O contexto da era uma música modal (“*Go Down Moses*”) e a frase era sobre um acorde dominante. Demorei relativamente um bom tempo para realizar a tarefa, pois eu não tinha nenhuma prática ou experiência prévia sobre como fazer aquilo. Meus professores anteriores, cujo repertório era mais baseado no *rock*, nunca haviam me pedido para que eu tirasse qualquer trecho musical de ouvido. Eles sempre tocavam para mim ou passavam por algum meio gráfico como a partitura ou tablatura. Porém, depois de sucessivas tentativas e com o auxílio de um *software* que reduz a velocidade de execução da música, eu consegui fazer o que foi proposto. Percebi que nesse momento outro universo havia sido aberto para mim no que diz respeito a ter uma autonomia conseguir reproduzir exatamente igual as ideias musicais que eu ouvia nas gravações, levando em consideração que a dificuldade do trecho musical era determinante no critério de escolha.

Tendo isso posto, o professor Genil Castro sempre ressaltou que, sobre tudo o que fosse transcrever, eu deveria analisar tanto o contexto harmônico, isto é, sobre qual progressão foi tocado, quanto o contexto estilístico, se é uma bossa nova ou um *blues*, por exemplo. Uma vez feita a análise de tais fatores, eu poderia usar e aplicar as ideias que absorvi em outros lugares, em outras progressões harmônicas, e em outras músicas. Desse momento em diante, pude observar um crescimento exponencial do meu vocabulário dentro da linguagem do jazz, e também um crescimento bastante substancial na minha percepção harmônica e melódica. Em outras palavras, foi quando eu aprendi o que o jazz era realmente. Foi quando

também eu aprendi de fato que eu sempre ouvia e lia em relatos dos músicos consagrados do gênero.

A problematização

Como consequência, a prática de tirar solos de ouvido tornou-se a minha principal forma de estudo e, basicamente, tudo o que faço desde então é transcrever músicas de artistas diversos. Logo após esse período de aulas particulares com Genil Castro eu entrei na Universidade de Brasília (UnB) e na Escola de Música de Brasília (CEP/EMB) onde continuei a estudar com o próprio Genil Castro e, pela primeira vez, com o professor Oswaldo Amorim.

Diante desses dois novos ambientes de práticas musicais eu percebi que nem tudo se baseava na tradição aural para lidar com os vários tipos de contextos musicais. A necessidade de se ter uma leitura musical boa, que atendesse ao universo que permeia a vida do músico profissional era essencial. Dessa forma, me vi na posição de ter que aprender a ler cifras, melodias e, por consequência alguns métodos que ensinavam improvisação jazz. Percebi que ali, dentro desses métodos estava a síntese de tudo o que havia nas gravações, ou seja, todas as frases, motivos rítmicos e melódicos. Todo aquele arcabouço contido nos *CDs* e *LPs* dos grandes músicos estava ali, em um livro de fácil e rápido acesso com as explicações e análises daquele material sonoro.

Dessa forma, comecei a me questionar o porquê de meus dois principais professores de jazz (Genil Castro e Oswaldo Amorim) solicitarem que eu transcrevesse solos ou trechos de solos de músicos de jazz que eu tivesse interesse, uma vez que os outros professores não pediam isso.

Uma das razões que eles reiteravam constantemente é que a transcrição era fundamental para a aquisição de vocabulário característico à linguagem do jazz. Essa era uma prática constante entre os músicos de jazz desde seu início, motivada tanto pela falta de professores que ensinassem a tocar esse gênero musical, quanto pela falta de material didático para esse fim. Todavia, nos dias atuais já existe uma gama muito grande de materiais didáticos voltados tanto para o aprendizado da improvisação no jazz (AEBERSOLD, 1967; GREENE, 1985; PASS, 1986; GOODRICK, 1987; FARIA, 1991; GAMBALE, 1997), quanto transcrições completas de solos dos músicos consagrados de jazz (SLONE; AEBERSOLD, 1978; SOKOLOW, 1988; KHAN 1991; BOWDEN, 1995 SILVERMAN, 1998, MARSHALL, 2001). Logo, não seria mais útil e rápido recorrer a tais materiais para facilitar o aprendizado dos solos e a linguagem característica do jazz, sem precisar ficar horas tendo que tirar de ouvido, nota por nota, uma música que já foi corretamente transcrita por outra pessoa?

Com a oportunidade de realizar uma pesquisa sobre o assunto para esse Trabalho de Conclusão de Curso, baseei-me nesse questionamento para elaborar o seguinte problema de pesquisa: **Será que os benefícios obtidos com o estudo da improvisação por meio escrito são os mesmos que tirar de ouvido?**

De forma a responder esse questionamento, essa pesquisa tem os seguintes objetivos:

Objetivo Geral

Compreender quais as vantagens da aprendizagem musical por meio da prática de “tirar de ouvido”.

Objetivos Específicos

Identificar quais os aspectos da aprendizagem estilística do jazz são afetados pela prática de “tirar músicas de ouvido”.

Analisar como a utilização de métodos de ensino de Jazz pode contribuir no aprendizado do jazz.

Metodologia

Para realizar a presente pesquisa optei por utilizar a abordagem qualitativa. A pesquisa qualitativa tem como mecanismo de trabalho a obtenção de dados descritivos mediante contato direto e interativo do pesquisador com o objeto de estudo. Além disso, Godoy (1995, p. 62-63) ressalta importantes características da pesquisa qualitativas que foram cruciais para o desenvolvimento do projeto: O ambiente natural como fonte direta de dados e o pesquisador como instrumento fundamental; o caráter descritivo da pesquisa qualitativa; o significado que as pessoas dão às coisas e à sua vida como preocupação do investigador; enfoque indutivo na análise dos dados. Freire também relaciona as principais características das pesquisas qualitativas:

Podemos destacar, entre os métodos e técnicas mais usados pelas pesquisas qualitativas, a observação (sobretudo a participante) e a comparação, a entrevista, os questionários, a análise qualitativa, a descrição etnográfica, sempre utilizados e manipulados de forma adequada à natureza da pesquisa. O simples fato de colher depoimentos, através de entrevistas, por exemplo, não é suficiente para que a pesquisa seja considerada subjetivista, pois essa característica está

relacionada a outros fatores. Ou seja, além do referencial teórico, a forma como são concebidos e utilizados os procedimentos de pesquisa é que a identificam como subjetivista ou objetivista. (FREIRE, 2010, p. 27)

Como a pesquisa qualitativa não tem foco na quantidade e sim na qualidade dos dados levantados durante o processo de pesquisa, a preocupação da presente pesquisa foi em aprofundar a compreensão de como um grupo social desenvolve seus próprios mecanismos de manutenção das características estilísticas musicais que os definem. Assim sendo, optou-se por trabalhar com entrevistas semiestruturadas (Anexo I) com músicos e professores de Música com profundo conhecimento da improvisação e, em especial do jazz.

As indagações feitas aos entrevistados levaram algum tempo para serem formuladas. A minha curiosidade acima de tudo era destrinchar e cercar alguns aspectos extremamente relevantes ao papel que a transcrição assume no aprendizado do jazz. Ao formular o roteiro de perguntas tentei extrair o máximo da experiência de vida (tanto musical como extra-musical também) dos entrevistados, de modo que as respostas do meu questionário se mesclassem com um relato quase biográfico dos interlocutores.

Outro fator que me auxiliou no processo de construção das perguntas foi ler outras entrevistas de outros músicos. Tais entrevistas que serviram de parâmetro e referência para mim estavam presente em revistas respeitadas no meio musical como a *Guitar Player*¹ e a *Downbeat*² e livros biográficos.

Partiu-se da hipótese de que havia algo a mais nesse processo de “tirar de ouvido” além da aquisição dessa “linguagem do jazz” e que não era verbalizada de forma clara e direta pelos professores de jazz. Dessa forma, após as entrevistas, as respostas foram comparadas com o intuito de interpretar a intenção dos entrevistados e tentar descobrir qual o principal ganho em se aprender o jazz através da transcrição de músicas e/ou trechos musicais (tirar de ouvido) em comparação à utilização de métodos impressos.

Por fim, sobre o aspecto subjetivo da pesquisa qualitativa, Vanda Freire reflete sobre a relativização dos resultados obtidos:

Entra, então, em questionamento, o próprio conceito de verdade que, na pesquisa de caráter subjetivo, é considerada como relativa, motivo pelo qual as pesquisas desse tipo não são afeitas a obter resultados generalizáveis, aplicáveis a toda e qualquer situação similar. Ou seja, não se busca obter respostas “verdadeiramente” definitivas e generalizáveis. Isso implica, também, em uma compreensão da concepção de

¹<http://www.guitarplayer.com/index>

²<http://downbeat.com/>

conhecimento como instância dinâmica e em permanente transformação, matizada pela subjetividade de quem o constrói. (FREIRE, 2010, p. 22)

Portanto, a presente pesquisa se finda em levantar dados e fazer observações de um determinado grupo de músicos, sem almejar em generalizar os resultados apresentados para toda situação de aprendizado do jazz, podendo, contudo, apresentar possibilidades para uma pesquisa mais ampla sobre o assunto.

2. JAZZ E SUA TRAJETÓRIA NA ACADEMIA

Segundo o dicionário *New Grove*, o termo jazz entende-se por, entre outras definições, um conjunto de atitudes e premissas trazidas para a produção musical, entre elas a noção de performance como um processo criativo fluido envolvendo improvisação. (COLLIER, 2017).

A história da sistematização do gênero é extremamente recente – se comparado com a música clássica, por exemplo. Tal formalização do estudo do gênero americano começou de forma tímida e pouco expressiva nas academias:

As origens do ensino formal do movimento foram marcadas pela fundação de duas instituições privadas, a Schillinger House of Music (fundada em Boston em 1945, agora chamada Berklee College of Music) e o Westlake College of Music (que funcionava em Los Angeles de 1946 a 1961), e a criação de um programa de “dance music” na North Texas State Teachers College (agora chamada University of North Texas) em Denton. No final da década 40, cinco programas de graduação ofereciam créditos para as disciplinas de jazz - as três instituições citadas mais a Los Angeles City College e a California State Polytechnic - enquanto disciplinas de jazz sem a obtenção créditos eram oferecidos em dez outras instituições. Durante esses anos, no entanto, o crescimento dos programas de educação do jazz ocorreu principalmente em escolas de ensino médio americanas, onde as big bands eram formadas. (WORTHY, 2017).

As décadas seguintes serviram para a fortificação e consolidação do movimento:

Foi durante a década de 1960 que o movimento americano de educação do jazz começou a cristalizar. Houve um crescimento quase que exponencial das atividades nos níveis de ensino médio e de graduação, notoriamente uma duplicação no número de bandas do ensino médio, um triplo aumento no número de faculdades que oferecem disciplinas (que proporcionavam créditos) relacionados ao jazz e um aumento de quase seis vezes o número de festivais competitivos. Esta década também marcou o aparecimento de materiais pedagógicos nos quais se tornaram evidentes ideologias específicas e especializadas em educação do jazz. (WORTHY, 2017)

Devido a isso, o movimento crescente do fenômeno da sistematização do jazz tomou forma. Essa intensa produção de diversos materiais relacionados ao ensino do jazz, incluiu a publicação de métodos (AEBERSOLD, 1967), partituras de músicas como o *1001 jumbo song book* (HANSEN, 1972) ou da transcrição de solos inteiros de grandes nomes do jazz como o Omnibook de Charlie Parker (SLONE, 1979).

A tradição do ensino formal se estende até os dias de hoje no mundo inteiro, e seu contínuo crescimento se dá, entre outras formas, pela associação de grandes nomes da música à educação formal do jazz.

Artistas de jazz dos mais altos níveis têm assumido papéis ativos na promoção e participação na educação jazz. [...] Os eventos relacionados à educação do jazz – incluindo festivais, convenções, clínicas e oficinas de verão – permitiu aos estudantes músicos interagir com mestres de jazz para aprender sobre a prática de performance e improvisação em ambientes educacionais. Master classes e clínicas em que os alunos interagem com profissionais estão bem estabelecidos nas tradições da educação do jazz (WORTHY, 2017)

O Brasil também pôde vivenciar os reflexos do desenvolvimento formal da educação do jazz. Cursos de graduação e pós-graduação, sobre tudo na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) promovem uma quantidade relevante de trabalho acadêmicos relacionados ao assunto como pode-se observar nos trabalhos de conclusão de mestrado de Eduardo Visconti (2005), Bruno Manguiera (2006) Alexis Bittencourt (2006) e Júlio Smarçaro (2006).

O que me chamou a atenção foi que, mesmo com a grande quantidade de métodos sobre o assunto, a didática do ensino do jazz ainda seja baseada, em grande parte no hábito da transcrição. Por isso questionou-se quais as vantagens do processo de aprendizagem musical por meio da transcrição.

Transcrição

Para facilitar o entendimento do presente trabalho é importante revisar os diferentes significados do conceito de transcrição, e como ele é entendido dentro do universo do jazz.

O termo “transcrição” é abordado por Lucy Green em seu livro *How popular musicians learn* de 2002, mostrando que existem diferentes formas do

músico popular escutar e perceber a música. Primeiramente ela cita o *purpose listening*. Tal forma de escuta tem um objetivo particular, um propósito de aprender algo com a finalidade de lançar-se mão posteriormente daquilo que foi aprendido por meio da escuta. Esse é o tipo de escuta que o músico emprega quando, por exemplo, aprende a tocar uma cópia exata de uma música ou de um solo com o objetivo de usá-lo em outro contexto futuramente. Basicamente o *purpose listening* é a forma que os músicos de jazz aqui têm como forma principal de aprendizagem e tal conceito define para eles o que significa “tirar de ouvido”.

Segundo, Green (2002) o *purpose listening* está presente na maneira formal e informal do aprendizado musical. A autora também cita o *attentive listening* que envolve o mesmo nível de atenção do *purpose listening*, porém sem ter o objetivo de aprender algo para ser tocado, lembrado, comparado ou descrito posteriormente. Por fim, a pesquisadora pontua que há também o *distracted listening* que ocorre quando música escutada não tem outro objetivo a não ser o do puro entretenimento e prazer descomprometido.

O dicionário *New Grove* traz diversas definições para o termo transcrição, de acordo com a área de conhecimento ou seu uso específico. Uma das definições relaciona a transcrição como uma subcategoria da notação:

Nos estudos clássicos euro-americanos, a transcrição refere-se à cópia de uma obra musical, geralmente com alguma alteração na notação (por exemplo, da tablatura à notação de pessoal para Tonic Sol-fa) ou no formato (por exemplo, de partes separadas para a partitura completa) sem ouvir sons reais durante o processo de escrita. As transcrições são geralmente feitas de fontes manuscritas de música antiga (antes de 1800) e, portanto, envolvem algum grau de trabalho editorial. Também pode significar um arranjo, especialmente envolvendo uma mudança de meio (por exemplo, de orquestra para piano). (ELLINGTON, 2017)

Nesse mesmo verbete, o autor diferencia o seu uso na etnomusicologia como: “A música é escrita a partir de uma performance ao vivo, gravada, ou é transferida do som para uma forma escrita por meios eletrônicos ou mecânicos” (ELLINGTON, 2017).

Outra definição de transcrição que também é encontrada no dicionário *New Grove*, aprofunda ainda mais o conceito. Nesse outro verbete o processo pode ser entendido como:

O processo de copiar o som de uma fonte para outra; Também o resultado de tal processo; Em alguns casos o termo é sinônimo de “dublagem” (e “*dub*”). É aplicado a um número de tipos de gravação: por exemplo, a uma feita de um rádio. De uma performance que é transmitida – caso em que a gravação é feita simultaneamente com a transmissão, mas não a partir do rádio; E a conversão de um registo feito por meios análogos (por exemplo, uma gravação de fita magnética *multitrack*) em uma gravação digital. (RYE, 2017)

Trazendo a perspectiva da transmissão de rádio, outra possível definição apontada novamente por Howard Rye se delimita mais aos processos de gravação e apresenta o conceito associado a um valor histórico importante para o desenvolvimento da música popular gravada. Transcrição como processo de transmissão se define como:

Uma gravação (em disco ou fita) produzida para venda ou distribuição em estações de rádios para difusão. O termo é normalmente aplicado apenas aos discos. Quase todas essas “transcrições” são gravadas especialmente em estúdio (como, por exemplo, no caso de sessões de Fats Waller e Clarence Williams para Lang-Worth e de Roy Eldridge e Louis Jordan para o mundo), mas algumas derivam de performances transmitidas ao vivo e gravadas simultaneamente, e algumas (principalmente feita por AFRS) a partir de gravações comercialmente disponíveis. Nas décadas de 1930 e 1940, as transcrições eram gravadas em discos de 16 polegadas que tocavam a 33 1/3 r.p.m., permitindo até 15 minutos de tempo de reprodução; alguns foram registrados do centro para fora (uma técnica conhecida como “começo do centro”), em vez de partir da borda para dentro (a convencional técnica “começo da borda”); E muitos foram cortados verticalmente em um momento em que os discos comerciais eram cortados lateralmente

Por fim, no verbete do *The New Grove Dictionary of Jazz*, o entendimento de transcrição se faz mais próximo ao comumente referido e praticado no jazz. O verbete traz transcrição como:

O ato de fixar na forma de notação a música inteiramente ou em parte improvisada, ou para qual nenhum registro escrita existe; Também o resultado da versão notada propriamente dita. O termo também é aplicado à prática tradicional de memorização e reprodução de uma improvisação gravada sem necessariamente notá-la. (TUCKER; KERNFELD, 2017)

Essa dubiedade da transcrição como processo de escrita ou de memorização é tratada e esmiuçada por diversos estudiosos do campo. Tal conceito dentro do contexto do jazz pode assumir significados diferentes e pode gerar uma imprecisão. Sobre isso um dos autores do *website Jazz Advice*, o mestre em música (*jazz performance*) pela *William Paterson University* Eric O'Donnell destaca: “Alguns músicos enxergam transcrição como um processo escrito enquanto outros enxergam como um processo aural”.

O conceito de transcrição neste trabalho será referido somente como a “prática tradicional de memorização e reprodução de uma improvisação gravada sem necessariamente notá-la.” (TUCKER; KERNFELD, 2017).

Improvisação

Dentro da grande maioria das definições de jazz alguns termos estão sempre associados ao gênero, entre eles um que está bastante pertinente neste trabalho; a improvisação. Segundo ainda o dicionário *New Grove* improvisação entende-se “como o principal elemento do jazz, uma vez que a improvisação oferece possibilidade de espontaneidade, surpresa, experimentação e descoberta, sem os quais o jazz seria desprovido de interesse” (TUCKER; KERNFELD, 2017). Complementando ainda a definição de improvisação o dicionário adiciona “O elemento da improvisação no jazz é descrito em termos de relação entre os membros do conjunto. De um modo geral, a atenção é concentrada individualmente em um músico que, durante a sucessão de *chorus*³ (apresentação e variações de um tema musical) que compõem a forma mais comum da performance de jazz, tocar solos”.

Vocabulário e lick

Outro termo bastante constante dentro do jargão do jazz é “vocabulário”. O músico Josiah Boornazian, mestre pela *City University of New York*, define como:

Quando algumas pessoas falam sobre “vocabulário de jazz”, eu tenho a sensação de que eles estão usando a expressão em um sentido relativamente estreito, principalmente para significar “licks”. Talvez para alguns, sua noção de vocabulário de jazz é ligeiramente mais amplo e inclui ideias melódicas, harmônicas e/ou (ocasionalmente) ideias rítmicas além de normas estilísticas também. Mas para mim, vocabulário de jazz significa muito mais do que simplesmente “licks”. Para mim, “vocabulário de jazz” envolve muito mais do que “várias abordagens para construir linhas melódicas e estruturas

³*Chorus* é a forma completa da música (ex.: uma forma AABA)

harmônicas". Vocabulário engloba mais do que apenas melodias. Vocabulário é mais do que mesmo melodias dentro de contextos harmônicos específicos. Meu conceito de vocabulário também inclui ritmos, como o ritmo se combina com a melodia, e como o ritmo e a melodia se combinam com a harmonia. O vocabulário também inclui os conceitos mais amplos de afinação (particularmente timbre e entonação), registro, dinâmica, contraste de dinâmicas e desenvolvimento, tempo, métrica, instrumentação, orquestração, forma, técnicas expressivas e ampliadas, tendências estilísticas e todos os outros elementos da música – Bem como suas interações complexas – que às vezes esquecemos na tão comum obsessão jazzística, com melodia / ritmo e harmonia. (BOORNAZIAN, 2016)

Para complementar o sentido de vocabulário em jazz é fundamental que se entenda e conceitue outro termo essencial dentro da prática do jazz e da música popular com um todo. Por “*lick*” o dicionário *New Grove* conceitua como:

Um termo usado no jazz, no blues e na música pop para descrever um motivo, uma fórmula ou uma frase melódica curta reconhecível. Improvisando em jazz e blues os músicos têm à sua disposição um repertório de *licks*, alguns de sua própria invenção pelos quais eles podem ser identificados, alguns emprestados de outros músicos, e um solo pode ser pouco mais do que o encadeamento de um número de tais fragmentos juntos. Em alguns estilos (por exemplo, blues lentos) e para algumas progressões de acordes onipresentes (por exemplo, I-II-V-I em tom maiores ou menores) um estoque comum de *licks* está em circulação. (WITMER, 2016)

Diante das definições apresentadas, depreende-se que a relação de compreensão do gênero se dá fortemente na escuta e na absorção dos elementos musicais via aural, permeados de um espaço propício para criação espontânea. Dessa forma, uma vez com os conceitos devidamente explanados, a compreensão de como acontecem as práticas dentro do jazz começam a ficar mais claras. Passaremos então à análise de como alguns músicos e professores de jazz entendem e aplicam tais conceitos.

3. REFLEXÃO SOBRE AS ENTREVISTAS

O perfil dos entrevistados para o presente trabalho basicamente é composto de músicos atuantes em suas respectivas cidades e eles têm em comum entre outros fatores um conhecimento profundo de improvisação, (principalmente quando o contexto é o jazz) e uma longa carreira enquanto docente, seja no âmbito acadêmico, ou seja, no âmbito de escolas técnicas profissionalizantes. Genil Castro, Bruno Manguiera, Oswaldo Amorim e Craig Wagner foram selecionados para contribuir neste projeto.

3.1 Perfil biográfico dos entrevistados

Genil Castro Pacheco Júnior é guitarrista e professor de música nascido em 1965 em Uberaba (MG), porém radicado em Brasília. Genil Castro começou a carreira de músico profissional por volta de 1980, após aulas particulares com Sidney Barros, (conhecido como “Gamela”) professor que foi mentor de muitos alunos, entre eles Nelson Faria⁴. Em 1983, Genil Castro foi aos Estados Unidos da América (EUA) onde estudou no *Musicians Institute* (MI) onde desenvolveu seu gosto pelo jazz norte-americano bem como teve aula com diversos nomes importante do gênero. Anos após sua volta ao Brasil, Genil se tornou uma figura importante na cena musical brasiliense. Em 2004 concluiu o curso de licenciatura em Música na Universidade de Brasília (Unb) e em 2010 o título de mestre em Musicologia pela mesma instituição com a dissertação intitulada “*Que acorde é esse aí?*”. Genil Castro também ajudou a criar o currículo do curso de guitarra elétrica da Escola de Música de Brasília (EMB) e desde 1999 atua como professor da instituição. No que se refere à gravações, Genil tem um álbum solo gravado “*Circum-Ambulação*” (2009), além de gravações como acompanhante.

Outro entrevistado para o presente projeto foi o professor de guitarra Bruno Manguiera Rosas. O guitarrista nasceu em Vitória (ES) em 1978 e desde 1994 atua como músico profissional. Em 1998 se mudou para Campinas obteve o seu bacharelado, mestrado e doutorado na Universidade de Campinas (Unicamp). Bruno também morou nas cidades americanas como Nova Iorque e Cincinnati como consequências dos estudos do doutorado. Bruno Manguiera lecionou na Escola de Música do Estado de São Paulo e atualmente é professor de guitarra, prática de conjunto e harmonia e improvisação na UnB. Bruno tem em seu currículo dois álbuns solos “Bruno

⁴Nelson Faria é um importante músico brasileiro, com uma bagagem de 12 CDs gravados, 8 livros editados, 1 DVD com Nosso Trio e o Vídeo-aula Toque de Mestre, além de participação como músico, arranjador ou produtor em mais de 200 CDs de artista nacionais e internacionais. Atualmente atua como professor na Universidade de Örebro (na Suécia), além de atuar ao lado de importantes *big bands* da Europa e EUA com o arranjador e solista convidado.

Mangueira” (2009) e “Camburi” (2013). Além disso, tem gravações com o grupo Azeviche (2007) e a *big band* Banda Urbana (2011)

O baixista Oswaldo Amorim também foi outro entrevistado para trabalho. Nascido em 1969 no Rio de Janeiro, é músico profissional desde 1990. Depois de se radicar em Brasília graduou-se em licenciatura em música pela UnB em 1996. Em 1997, mudou-se para Nova Iorque onde concluiu o curso de especialização em contrabaixo pela *Bass Collective*. Ainda em Nova Iorque, conclui o mestrado em *Jazz Performance* na *Manhattan School of Music* em 2001. Desde então, de volta ao Brasil, Oswaldo é professor e um dos responsáveis pelo curso de baixo elétrico da EMB. Na sua discografia como líder Oswaldo Amorim tem um álbum gravado na parceria de do guitarrista e violonista Paulo André Tavares chama “Na estrada” (2009). O baixista tem gravações importantes como “*Planet Sax*” (2003) e “*The Chill Factor*” (2007) enquanto músico acompanhante da saxofonista americana Jenny Hill,

Os músicos dos EUA também foram entrevistados e explanaram acerca do assunto tratado por esse trabalho. Craig Wagner é guitarrista e professor nascido em Louisville, Kentucky, e tem uma carreira profissional desde 1990, tendo obtido seu bacharelado na *Bellarmino University* em 1993. Craig estudou com os maiores nomes da guitarra jazz como Jimmy Raney, Tal Farlow, Jim Hall, Howard Roberts, entre outros. Craig também possui publicações em importantes editoras como a *Mel Bay* e *Warner Bros* nas quais ele aborda assuntos como chord melody - “*Master Anthology of Jazz Guitar Solos*” (2001) e arranjos de standards de jazz - “*Fingerstyle Jazz*” (2007). Atualmente Craig Wagner é professor da *University of Louisville* (UofL) onde atua na área de *Jazz Performance* bem como do mundialmente conhecido *Jamey Aebersold Summer Jazz Workshops*. Craig possui em sua carreira os álbuns “*Orbituary*” (2000), “*Void*” (1999) and “*Letter to St. Paul*” (1994) gravados com sua banda *Java Men* bem como um álbum solo “*Color of a Mirror*” (1999)

3.2 Análise das entrevistas

Ao analisar as entrevistas dos músicos citados acima acerca dos benefícios da transcrição para o aprendizado no jazz é importante ressaltar que todos chegaram a observações semelhantes sobre o assunto. Ficou muito clara a unanimidade quando se trata do papel que o tirar de ouvido assume quando se está em voga o jazz.

3.2.1 Articulação

O primeiro ponto que apareceu como destaque nas entrevistas foi de que a partir da transcrição o músico consegue obter nuances estilísticas do gênero que ele não conseguiria de outra forma como lendo uma partitura de um solo escrito por exemplo. Sobre esse ponto Genil Castro ressalta o seguinte:

Tem uma música que te chama atenção, aquela interpretação daquilo [interpretação da melodia] então quando você tira, você já tira com aquela carga emocional e estética que o cara colocou naquilo. Então, quer dizer o seu trabalho é muito maior, não são meramente as notas que estão escritas. Então quer dizer, você está ali introjetando várias outras variáveis ocultas, vamos dizer assim, que é a maneira que o cara toca, é o sentimento dele explícito no que ele toca, etc. Então são muitas coisas que estão envolvidas quando você tira, muito mais do que quando você pega um negócio, lê e aprende a tocar no instrumento.

Nessa observação de Genil Castro, fica muito evidente que o fator interpretativo é valorizado quando você transcreve. Há inúmeros fatores que estão presentes na gravação que não estão presentes nas partituras por melhores que elas sejam elaboradas e editadas. Ainda sobre isso Bruno Manguiera destaca:

A transcrição tem a ver com o processo na medida em você ao fazer esse exercício de colocar para tocar, escutar aí você naturalmente começa a direcionar sua percepção e ampliar sua percepção para vários aspectos que inclusive nem estão presente na partitura, que vão além de você saber qual é a nota, mas você acaba absorvendo várias nuances de interpretação, de visões, articulação.

Na fala de Bruno Manguiera aparece um dos aspectos mais essenciais para uma melhor execução do gênero norte-americano: a articulação. No contexto apenas na música escrita esse elemento é muito pouco descrito (quando é descrito de alguma maneira) e a transcrição assume uma posição particular no entendimento de tal aspecto, ou seja, como executar determinados *licks*, quais notas devem ser tocadas ligadas ou atacadas, entre outras coisas. Ainda sobre o desenvolvimento da linguagem via transcrição Oswaldo Amorim conclui:

Um professor uma vez me falou o seguinte: o que tocar é muito fácil, o que tocar está escrito [...] agora como tocar é que é o grande lance. Então, você tem um solo até transcrito ou uma melodia ali, aí você vê o Miles Davis tocar aquela melodia ele toca completamente diferente do que está no *Real Book*. Nenhuma melodia o Miles toca como está lá. Aí você (na transcrição) você pega a inflexão do músico, você pega o ataque que ele dá nota, você pega o *sustain* que ele dá, o *staccato*, a maneira que ele faz *leggato*, ou que ele fraseia, tudo, ou *ritardando* ou *accelerando* que as vezes ele dá. Ou seja, a expressividade da música está na maneira como ela é tocada e você só adquirir esse conhecimento tocando junto, transcrevendo, tirando de ouvido, né? Aí que você está realmente aprendendo esta linguagem, quando você consegue tocar da maneira que ele toca, da maneira que aquele músico fez. “Ah, eu quero aprender Coltrane” você não vai ficar lá pegando *Giant Steps* no *Real Book* [...] Você vai tirar a maneira como ele tocou, como ele fraseava. Mesma coisa “Ah, eu quero aprender como que o Bill Evans tocava” você não vai lá e vai pegar a música do Bill Evans no *Real Book* ou no *songbook* dele. Não, você vai ouvir, vai ver como é que ele faz, porque a maneira como ele toca o papel não te fala isso.

Na Fig. 01, podemos ver o exemplo de partitura de uma transcrição simples descrita por Oswaldo Amorim, na qual não há informações de elementos como dinâmica, articulação, agógica, entre outros. Esse é o padrão de escrita de partitura que é encontrada nos *songbooks* em geral. Na Fig. 02, está a transcrição de um dos solos de Charlie Parker nessa mesma música, baseada na gravação do disco *Bird and Diz* de 1952. Percebe-se que, apesar de ser uma transcrição de uma performance, não há na escrita nenhum elemento de dinâmica ou agógica da performance gravada. Atualmente é possível encontrar diversos vídeos nas plataformas como o *YouTube* com transcrições completas de solos dos mais diversos músicos de jazz, sendo que, quase todas as transcrições também pecam na falta dos elementos citados em sua escrita⁵. Ou seja, tal como Amorim ressaltou, é na audição atenta dessas músicas (*purpose listening*), que o músico absorve os detalhes da interpretação do músico que está sendo transcrito.

Craig Wagner a respeito do mesmo assunto traz de uma maneira diferente o aspecto do desenvolvimento da linguagem jazzística por meio da transcrição. Craig Wagner põe da seguinte forma:

[...] o ato de transcrever pode definitivamente ajudar na sua jornada de descobrir sua própria voz como um improvisador se

⁵ Um exemplo de outro solo dessa mesma música, transcrita por Daniel Vasey, está no vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=5pgSqwh9rfQ>. Esse exemplo também não apresenta nenhum elemento de dinâmica ou agógica em sua escrita.

isso for feito no contexto certo. [...] [Transcrições] podem ajudar o estudante a dominar uma técnica em um contexto mais amplo de produzir um bom timbre, controlar a dinâmica, senso rítmico e um bom fraseado [...]

II

Fast Bebop **Anthropology** Charlie Parker
Dizzy Gillespie

Section A: $B\flat 6$, $G 7$, $C_{mi} 7$, $F 7$, $B\flat 6$, $G_{mi} 7$

Section B: $D 7$, $G 7$, $C_{mi} 7$, $F 7$, $D_{mi} 7$, $G 7$, $C_{mi} 7$, $F 7$

Section C: $B\flat 6$, $G 7$, $C_{mi} 7$, $F 7$, $B\flat 6$, $G_{mi} 7$, $C 7$, $F 7$, $B\flat 7$, $E\flat 6$, $E\flat_{mi} 6$, $D_{mi} 7$, $G 7$, $C_{mi} 7$, $F 7$, $B\flat 6$

©1946 (Renewed) by Consolidated Music Publishers, A Division of Music Sales Corp. (ASCAP) and Criterion Music Corp. International Copyright Secured. All Rights Reserved. Used By Permission.

Fig. 01 – Partitura da música Anthropology.

Fonte: SHER, 1988, p.11

10

Anthropology

By Charlie Parker and John 'Dizzy' Gillespie

COLUMBIA 34831

$\text{♩} = 300$

DRUMS

4

1. D- G7 C- F7 Bb7 Eb7

2. Bb 3 Bb

D7 D7 G7 G7

C7 C7 F7 F7

Bb C- F7 Bb G7 C- F7

Bb7 Eb7 Bb 3 Bb

Bb C- F7 D- G7 C- F7

© 1946 ATLANTIC MUSIC CORP.
 © Renewed and assigned 1974 ATLANTIC MUSIC CORP.
 © 1978 ATLANTIC MUSIC CORP.
 All Rights Reserved

Fig. 02 – Transcrição do solo de Anthropology.

Fonte: SLONE; AEBERSOLD, 1978, p. 10

Analisando as falas dos músicos entrevistados fica claro que ainda é muito importante transcrever melodias e harmonias e solos das diretamente das gravações. É unânime entre eles que há fatores que o estudante de jazz não consegue obter ou executar somente por meio da partitura, ou seja, segundo eles, o tirar de ouvido é imprescindível para executar o gênero americano dentro de sua proposta estilística.

3.2.2 Métodos

A utilização de recursos como os *songbook* e *playalongs* difundidos desde a década de 70 apareceu de forma recorrente nas falas dos entrevistados. Tais recursos dividiram opiniões, pois segundo as fontes aqui apresentadas há de fato o benefício, mas nem sempre ele é substancial o bastante para proporcionar resultados relevantes para as práticas do jazz em determinados contextos. Oswaldo Amorim ressalta bem esse ponto:

Eu acho que é benéfico, acho que você ter material é uma coisa boa, agora, você tem que saber utilizar esse material de uma maneira que seja produtiva para você e não um fim. Ele é um meio, o fim é você tocar junto, isso tem que ser a prioridade sempre. Você está juntando músicos para tocar, porque é ali que acontece.

O baixista também ressalta que apesar do desenvolvimento de determinadas habilidades essenciais para um músico de jazz, o fato de você estudar apenas por *playalongs* pode criar alguns vícios e uma espécie de “aprisionamento” uma vez que o estudante toca e reproduz aquele material musical da mesma forma, sem qualquer tipo de variação. Ele continua:

No *playalong* você vai estudar, você vai entender a forma, você vai conhecer a harmonia, você vai desenvolver vocabulário para improvisar sobre ele. Só que você acostumou a tocar vinte, trinta vezes aquela mesma música do mesmo jeito que é. No *playalong* eles não mudam nada. Aí, a primeira vez que vai para uma jam session, o baterista já faz uma coisa completamente diferente do que está lá. Às vezes isso te distrai. Eu conheço muitos músicos que estudaram por *playalong* e quando vão tocar com banda eles travam. Eles estão acostumados a ter aquilo lá e não ter interferência no som deles e às vezes o que seria a coisa da interação, de te levar para outro caminho começa a ser uma interferência naquilo que você está fazendo. (Oswaldo Amorim)

Craig Wagner tem o entendimento semelhante ao de Oswaldo Amorim no que se refere a utilização de métodos apenas como algo passageiro, no sentido de que os estudos por meio desses materiais seria não a finalidade, o objetivo mas sim um meio para tanto. O guitarrista estadunidense, trazendo sua experiência de aprendizado autodidata do jazz, ainda vai além e destaca a importância do estudante estar ciente dos seus pontos fortes e fracos para assim, ele saber em que trabalhar. Craig relata:

Livros são ótimos e podem ser úteis, mas apenas como um guia. Gravações são as verdadeiras fontes, bem como os shows ao vivo. É importante enquanto estudante ser seu próprio professor e saber avaliar quais seus pontos fortes e pontos fracos. Isso pode ser feito facilmente sem textos. Isso apenas exige uma disciplina mental, artística e humildade (autoconfiança também, paradoxalmente) para abandonar o seu ego. Música não é informação. Música é escuta. É uma arte “ouvida” assim como a pintura é uma arte “visual”.

Na contramão do que os entrevistados acima explanaram, Genil Castro tem uma opinião diferente sobre o assunto. Apesar de o guitarrista entender que ocorra algum tipo de produção e aprendizado via materiais didáticos, os resultados obtidos na transcrição são mais impactantes e duradouros. Genil pontua da seguinte maneira:

Por um lado, a informação democratizou o acesso. Muitas pessoas têm acesso ao negócio. [...] Você aprende no livro, legal. Mas quando você tira, a experiência é diferente. [...] O processo [da transcrição], ele é diferente. Então você já integra muito mais, a integração da coisa em você é muito mais forte.

Ainda sobre a utilização de métodos, Bruno Manguera enxerga com mais equilíbrio e parcimônia:

Os métodos não substituem o processo de você conhecer as gravações [...] Porém não vejo com maus olhos (a abundância de materiais escritos), eu acho que tudo é uma questão de a gente saber trabalhar com aquilo, dosar

Segundo ele, não há nada que substitua os ganhos adquiridos por meio da escuta de gravações, contudo lançar-se mão de tais recursos pode contribuir a assimilação do jazz em algum ponto.

3.2.3 Transcrever outros instrumentos

Durante muito tempo, alguns músicos jazzistas sempre tiveram a preocupação de transcrever não só músicos que tocam o mesmo instrumento, mas transcrever também instrumentos diferentes. Grandes ícones do jazz, como o guitarrista Grant Green, também destacavam tal aspecto em entrevistas, como a que foi publicada na sua biografia: “Eu não escuto muito guitarrista. Eu escuto intensamente os instrumentistas de sopro” (GREEN, 2002). Joe Pass também vai na mesma linha ao dizer em uma entrevista de 1974 (COPON, 2015): “Bem, eu nunca copiei ele [o guitarrista de *gypsy-jazz* belga Django Reinhardt]. Eu não me lembro de copiar algum nota por nota. Mas eu me lembro de copiar Charlie Parker nota por nota”. Esses são apenas alguns exemplos reforçando o ponto de vista de que transcrever outros instrumentos pode ser muito significativo e benéfico, como pontuam os entrevistados.

Craig Wagner, seguindo essa linha, destaca a importância da multiplicidade de fontes não só de instrumentos, mas também a diversidade no que diz respeito aos gêneros musicais. Segundo ele há aspectos positivos quando se escuta e transcreve não só o jazz, pois se tem excelentes músicos fora desse universo da música estadunidense:

Eu acho que escutar (e transcrever) todos os tipos de música e instrumentistas é muito importante. E não se restrinja ao idioma do jazz. Há muitos grandes solistas e improvisadores em muitas diferentes formas de música. Tenha tudo!

Genil Castro tem também o entendimento semelhante ao de Craig Wagner, porém ele destaca que o músico deve transcrever aquilo que lhe soa interessante e que traz algum significado para si. Genil Castro discorre: “Tem um pessoal que fica muito na coisa de só um instrumento, isso é comum, mas o interessante é você ver outras coisas: saxofone e tudo [...] Eu acho que é aquilo que chama a sua atenção”.

Tal afirmação feita por Genil Castro é bastante interessante e vai ao encontro ao que a própria biografia do guitarrista Wes Montgomery (INGRAM, 2008) demonstra. Apesar de ter acesso e conhecer várias gravações de diversos outros músicos de instrumentos diferentes, Wes se manteve intimamente associado a outro guitarrista chamado Charlie Christian. Seu livro biográfico ressalta que Wes Montgomery:

Tocava os solos de Charlie Christian regularmente no 440 Club [...] Wes fez muitas gravações enquanto ele estava na banda de Hampton, o que confirma o quão baseado ele estava com o que aprendeu escutando as gravações de Charlie Christian. (INGRAM, 2008)

Sobre a transcrição de outros instrumentos, Bruno Manguiera traz um aspecto não tão óbvio (inédito algumas vezes) e que raramente fica em voga quando o assunto é tirar de ouvido. Ele entende ser muito útil e válido transcrever outros instrumentos, pois isso auxilia e torna mais fácil o entendimento de aspectos puramente idiomáticos de cada instrumento. Assim sendo, a ideia de transcrição (e mais especificamente de outras fontes que não a guitarra) ampara outros campos da música como arranjo e composição. Bruno Manguiera discorre:

Eu acho bom variar. Não só para você conhecer diferentes tipos de fraseado, mas até para você saber as funções dos instrumentos, o que os instrumentos fazem. Eu sempre penso que a coisa vai me ajudar em algum momento a fazer arranjo, a compor. Até quando você vai dirigir um grupo, vai ensaiar, você conhece minimamente dos outros instrumentos. [...] Eu sempre procuro balancear. [...] Quer dizer tirar bastante coisa de guitarra é muito bom e você tirar muitos outros instrumentos também é muito bom.

Diante das afirmações, percebe-se que o foco em transcrever outros instrumentos se encontra na pluralidade obtida com essa diversidade. Além disso, o entendimento da gama sonora dos instrumentos e suas nuances técnicas - aqui trazidos por Bruno Manguiera – mostram que ter o leque aberto apresentam benefícios mais diversificados para o músico.

3.3 A percepção musical como elemento não explicitado

A partir das falas dos entrevistados é possível depreender que a transcrição ainda é um processo bastante recorrente e efetivo, que traz resultados bastante frutíferos. Todos os interlocutores enfatizaram, de uma maneira ou de outra, o papel extremamente relevante que a transcrição assume. Observar o “tirar de ouvido” de diversas óticas foi um dado interessante que surgiu na opinião dos músicos que serviram de fonte para esta pesquisa. Genil Castro, por exemplo, entende que a transcrição torna possível ao estudante absorver a linguagem como um todo do gênero musical, as quais não estão presente nas partituras, visão essa que é compartilhada por

todos os demais entrevistados. Em geral, acreditam que o músico que “tira de ouvido” e não apenas lê a partitura de uma transcrição, absorve e codifica aquela informação de tal maneira que ela permanece muito mais tempo armazenada na memória. Genil Castro sintetiza desta maneira: “O processo [da transcrição], ele é diferente. Então você já integra muito mais, a integração da coisa em você é muito mais forte”.

O ato de ouvir uma gravação e reproduzir (não por meio da notação) determinado material sonoro foi o meio importante para grandes músicos como Grant Green (GREEN, 2002), Barney Kessel (KESSEL, 2014), Wes Montgomery, (INGRAM, 2008) entre outros. Ganhos como a absorção no entendimento dos aspectos presentes na execução são evidentes, porém o desenvolvimento da habilidade na percepção auditiva pode considerar-se um dos mais notáveis. Nos meus anos formativos os professores com os quais tive contato nunca ressaltaram exatamente o porquê de se tirar de ouvido. Tal prática, nesse determinado contexto inicial, prendia-se quase única e exclusivamente a obtenção de vocabulário para utilizar numa situação de improvisação, por meio dos solos que transcrevi. Nunca ficou claro e tampouco foi explicado ou dito para mim que a transcrição era essencial para o florescer, o desenvolvimento da percepção. Os entrevistados não citaram imediatamente que a percepção tem um melhoramento exponencial a partir da transcrição. Esse aspecto parece estar subentendido e não aparece de forma clara.

Sobre o aspecto da percepção, Lucy Green cita o contexto de *jam session* para exemplificar como a percepção é fundamental para o músico popular. Ela discorre:

Em música popular, o ato de tocar em conjunto (*jamming*) ocorre normalmente sobre uma progressão harmônica padrão, tipicamente um blues de 12 compassos ou outra progressão bastante comum. Sem qualquer comunicação verbal, qualquer escrita ou outro estímulo, a banda inteira, incluindo um grupo de pessoas que talvez não tenha tocado junto antes pode fazer música na estrutura de tais progressões harmônicas [...] Se desejado, eles podem substituir acordes apenas dizendo poucas palavras antes da música começar; mas comunicação verbal prévia não é necessária para mudanças serem feitas no padrão estabelecido, um músico pode introduzir uma variação, como uma substituição de acorde ou um novo *riff* diferente durante a execução da música com a intenção de que outros músicos peguem essa ideia e respondam, sem nenhuma discussão verbal prévia [...]. (GREEN, 2002, p. 43)

Como pode-se notar, um dos fatores mais relevantes e necessários para qualquer músico popular e em especial o músico que lida com

improvisação no contexto do jazz é a percepção. Tal habilidade é imprescindível para uma identificação precisa de acordes (e, por consequências suas extensões⁶). No contexto da música instrumental improvisada, questões como a qualidade da harmonia disposta para a improvisação muda conforme o “jogo da interação musical” avança *chorus* após *chorus*. As figuras 02 e 03 são exemplos de tal situação.

A Figura 02, apresenta a sequência de acorde da forma que está presente no *Real Book*. A Figura 03 mostra essa mesma música da forma com que foi executada por Jim Hall⁷. Percebe-se que, apesar de ambas as partituras estarem na mesma tonalidade, divergem enormemente no que se refere à sequência de acordes. Nesse caso, a Fig. 02 é somente um guia bastante simplificado para a aprendizagem da estrutura básica da música, o que inclui a melodia principal, uma harmonia básica que represente a intenção harmônica original⁸, e a forma da música. Já a Fig. 03, mostra uma possibilidade de interpretar essa canção, trazendo novas informações harmônicas, sem alterar a forma ou melodia.

Essa interação musical existe para criar atmosferas diferentes para os músicos e para audiência e, sem a devida preparação auditiva dos participantes, a troca de informação musical no palco fica prejudicada. Quando não há uma apuração aural, aspectos que fogem a estrutura da música não são aproveitados e, por fim, a música tende a ficar mais estagnada e retilínea.

Essa é uma das grandes questões-chave do tirar de ouvido. Tal observação gerou perguntas interessantes e, no mínimo, intrigantes: por que os professores não ressaltam que a transcrição auxilia no desenvolvimento da percepção musical que, como destacado em diversos momentos, é uma habilidade essencial para os músicos no contexto da improvisação no jazz? E, se os professores estão cientes de que este é um dos benefícios, porquê não é verbalizado? Diante de tais questões, as respostas podem ser as mais diversas possíveis, variando de cada professor para cada professor.

⁶Extensões são as notas que ultrapassam a téttrade básica, incluindo os intervalos de 9^a, 11^a e 13^a de um acorde.

⁷Jim Hall foi um guitarrista de jazz estudunidense. Hall trabalhou com diversos nomes do jazz como Ben Webster, Bob Brookmeyer, John Lewis, Zoot Sims, Paul Desmond, Lee Konitz e Bill Evans, com o qual gravou o histórico álbum “*Undercurrent*”.

⁸Há autores que já discutem e questionam a veracidade das transcrições apresentadas nos *Real Books* e *Fake Books* como representativas da versão original da música.

308.
(BALLAD)

MY FUNNY VALENTINE

- RODGERS/HART

"MILES DAVIS SEXTET VOL. 1 - JAZZ AT THE PLAZA" Miles - "My Funny Valentine"

Fig. 02 – Partitura da música My Funny Valentine.

Fonte: REAL BOOK, 1988, p. 308

Jim Hall's
CAMPING ON: *My Funny Valentine* (RODGERS-HART)

ARCHIVES
D100-10 Stone

Fig. 03 – Transcrição da música My Funny Valentine.

Fonte: KHAN, 2009

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise de diversos textos acadêmicos e das entrevistas, percebeu-se que, tanto os métodos de jazz como a prática de “tirar de ouvido”, trazem diversas vantagens para a aprendizagem estilística do jazz.

A transcrição permite ao músico estudante entender e conhecer o vocabulário e a linguagem comumente aplicados ao estilo do jazz. A articulação, como se toca e inflexiona cada nota, está presente na transcrição, como os entrevistados bem enfatizam. Segundo os interlocutores, no processo de copiar nota por nota da gravação “de ouvido”, o músico captura, por exemplo, nuances interpretativas - as quais estão intrinsecamente carregadas do fator emocional do artista copiado. “Tirar de ouvido” além de trazer um entendimento mais pleno da articulação do gênero, proporciona também o conhecimento da gama sonora e de registro musical de outros instrumentos. A utilização de métodos pode contribuir nesse processo de aquisição de vocabulário. Porém, é falho no que diz respeito ao aprendizado e o entendimento da articulação no jazz, uma vez que nas partituras e transcrições escritas não há informação consistente sobre esse elemento.

O desenvolvimento da percepção por meio da transcrição, apesar de não ser prontamente verbalizada pelos entrevistados, foi o que mais chamou a atenção nesta pesquisa. Sem dúvidas, um dos principais ganhos obtidos com o presente trabalho de pesquisa foi chegar a essa conclusão. Em face dos dados aqui apresentados, uma explicação mais clara do porquê transcrever, do porquê “tirar de ouvido” se faz necessária ao aluno. Dessa maneira, é necessário frisar que, acima de tudo, a percepção harmônica e melódica se tornará mais aguçada na medida em que o estudante for transcrevendo. Outros elementos citados pelos interlocutores são obviamente importantes, porém nem todos talvez são tão fundamentais e necessários para o músico popular quanto a percepção, uma vez que os elementos e nuances aprendidos via percepção tem sua aplicação em um contexto mais restrito, diferentemente da percepção que pode ser aplicada em todos os contextos.

Complementando isso, um ponto crucial que permeia todas as entrevistas aparece: antes da necessidade de se transcrever solos, a necessidade de se ouvir muito o gênero com uma escuta bastante atenta é imprescindível para se tocar bem o jazz, pois a escuta é um aspecto fundamental da enculturação que é intrínseca para o desenvolvimento do músico popular, desde suas primeiras tentativas de fazer música até sua carreira profissional.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AEBERSOLD, Jamey. *How To Play Jazz And Improvise*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 1967.

BITTENCOURT, Alexis da Silveira. *A guitarra trio inspirada em Johnny Alf e João Donato: Uma abordagem do estilo de interpretação de Johnny Alf e João Donato ao piano, direcionada à performance da guitarra em contexto instrumental trio (guitarra, contra-baixo e bateria/percussão)*. Dissertação- (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

BOORNAZIAN, Josiah. The (whole) truth about jazz vocabulary. *Learn Jazz Standards*. Publicado em 13 abr. 2016. Disponível em: <<https://www.learnjazzstandards.com/blog/all-about-jazz/jazz-opinion-blog/whole-truth-jazz-vocabulary/>>. Acesso em 23 dez 2016.

BOWDEN, Dan. *Wes Montgomery: the early years*. Pacific: Mel Bay Publications, 1995.

COPON, Miguel. Joe Pass interview 1974. *Prepared guitar*. Publicado em 6 nov. 2015. Disponível em: <<http://preparedguitar.blogspot.com.br/2015/11/joe-pass-interview-1974.html>> Acesso em 22 dez 2016.

COLLIER, James Lincoln. Jazz. The New Grove Dictionary of Jazz, 2nd ed.. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J223800>>. Acesso em 07 mar. 2017.

ELLINGTON, Ter. Transcription (i). The Grove Dictionary of Jazz, 2nd ed.. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/28268>>. Acesso em 10 abr. 2017.

FARIA, Nelson. *A Arte da Improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.

FREIRE, Vanda Bellard (Org.). *Horizontes da Pesquisa em Música*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

GAMBALE, Frank. *Improvisation made easier: improvisation course for intermediate to advanced guitarists*. Miami: Manhattan Music, 1997.

GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

GOODRICK, Mick. *The Advancing Guitarist: Applying guitar concepts and techniques*. Milwaukee: Hal Leonard Corp, 1987.

GREEN. Lucy. *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. Hants: Ashgate Publishing Limited, 2002.

GREEN. Sharony Andrews. *Grant Green: rediscovering the forgotten genius of jazz guitar*. São Francisco: Backbeat Books, 2002.

GREENE, Ted. *Ted Greene: Jazz Guitar Single Note Soloing*. Los Angeles: Alfred Music Publishing, 1985.

HANSEN, Charles. *1001 Jumbo song book: words, music, chords, guitar charts & organ registration*. New York: Charles Hansen, 1972.

INGRAM. Adrian. Wes Montgomery. Blaydon on Tyne: Ashley Mark Publusing Company, 2008

KENNEDY, Gary W. "Jazz education." The New Grove Dictionary of Jazz, 2nd ed.. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed March 7, 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J602300>.

KESSEL. Jo Ann. *Barney Kessel: a jazz legend*. Oklahoma City: Oklahoma Heritage Association, 2014.

KHAN, Steve. *Pat Martino: the early years guitar solos*. Miami: Warner Bros. Publications., 1991.

KHAN, Steve. Jim Hall's comping "my funny valentine" comping analysis. Publicado 2009. Disponível em: <<https://www.stevekhan.com/funnyval1.htm>> Acesso em 20 abr. 2017.

LEVINE, Mark. *The jazz theory book*. Pentaluma: Sher Music Co, 1995

MANGUEIRA, Bruno Rosas. *Concepções estilísticas de Hélio Delmiro: violão e guitarra na música instrumental brasileira*. Dissertação-(Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

MARSHALL, Wolf. *Best of Wes Montgomery: A step-by-step breakdown of his guitar style and techniques*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2001.

NEVES, José Luis. *Pesquisa qualitativa: características, usos e possibilidades*. *Cardernos de pesquisa em administração*, São Paulo, V. 1, N. 3, 1996.

O'DONNELL. Eric. *Transcribing is NOT transcribing: how this misnomer has led you astray*. Jazz advice. Publicado 7 jan. 2011. Disponível em: <<http://www.jazzadvice.com/transcribing-is-not-transcribing-how-this-misnomer-has-led-you-astray/>> Acesso em 21 dez. 2016.

PASS, Joe; THRASHER, Bill. *Joe Pass guitar style*. Pacific: Mel Bay Publications, 1986.

REAL book – volume I. 5th ed. Milwaukee: Hal Leonard, 1988. p. 308.

RYE, Howard. Transcription (iii). The Grove Dictionary of Jazz, 2nd ed.. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/J454800>> Acesso em 10 abr. 2017.

RYE, Howard. Transcription (iv). The Grove Dictionary of Jazz, 2nd ed.. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/J454900>> Acesso em 10 abr. 2017.

SHER, Charles D. *The New Real Book*. Pentaluma: Sher Music, 1988.

SLONE, Ken; AEBERSOLD, Jamey. *Charlie Parker Omnibook*: for C instruments, transcribed exactly from his recorded solos. Hollywood: Atlantic Music, 1978.

SMARÇARO, Júlio César Caliman. *O cantador*: a música e violão de Dori Caymmi. Dissertação-(Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

SOKOLOW, Fred. *Wes Montgomery*: Artist transcriptions for guitar. Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corporation, 1988.

TUCKER, Mark; KERNFELD, Barry. Transcription (ii). *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2nd ed. Ed. Barry Kernfeld. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J454700>>. Acesso em 10 abr. 2017.

VISCONTI, Eduardo de Lima. A guitarra brasileira de Heraldo do Monte. Dissertação-(Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

WORTHY, Michael D. "Jazz Education." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed March 7, 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2093226>.

6. ANEXOS

Anexo I

Perguntas selecionadas para as entrevistas semiestruturada

1. Por que transcrever? Transcrever é algo realmente útil? Quais são os benefícios?
2. É melhor transcrever um solo inteiro ou apenas fragmentos?
3. Hoje em dia tem-se uma quantidade relevante de materiais didáticos de transcrições disponíveis. Você acha que esses materiais substituem a experiência do estudante (ele mesmo) copiar nota por nota de uma gravação de ouvido? Esses materiais são prejudiciais em algum ponto quando você está aprendendo a linguagem do jazz?
4. É melhor transcrever um tipo de instrumento só ou um determinado músico ou deve o estudante variar as fontes?